《伴着日出的奥克尼婚礼》音乐分析

李如春（中央音乐学院，北京 100053）

[摘 要]本文从调性、调式、动机与材料布局、和声、曲式结构等几个方面对彼得·马斯韦尔·戴维斯的管弦乐作品《伴着日出的奥克尼婚礼》进行了较细致的分析研究。这首作品的调性布局存在表层调性与深层背景调性结合的双重构思。动机与材料带有奏鸣曲式布局的特点。和声上有着多元风格并存的特点。曲式结构具有“奏鸣曲式”与“组曲”结合的边缘曲式的特点，存在曲式设计上的双重思维。作品反映了作曲家的三个重要的创作倾向。

[关键词]《伴着日出的奥克尼婚礼》；音乐分析；边缘曲式；彼得·马斯韦尔·戴维斯

[中图分类号]J614.3　[文献标识码]A　[文章编号]1008-9667-（2006）04-0051-06

彼得·马斯韦尔·戴维斯(Peter Maxwell Davies)是英国著名作曲家。1934年生于曼彻斯特，先后在意大利和美国学习作曲。代表作品有大型歌剧《塔沃纳》（Taverner）、朗诵与合唱《武士弥撒》（Missa Super L' homme Arme）、男声与乐队作品《疯狂国王的八首歌》（Eight Songs for a Mad King）等。[1]236-238

《伴着日出的奥克尼婚礼》（An Orkney wedding with sunrise）是作曲家1985年应波士顿通俗交响乐团（Boston Pops Orchestra）百年纪念之约而创作的管弦乐作品，并由该乐团于当年首演。[2]1

这首作品演奏时间约为13分钟，全曲共计376小节，有9个规模大致相当的部分组成。下面的图表列出了各部分的主要音乐参数：包括材料、规模、音程、调性、调式、和声、曲式结构、节奏、节拍、力度、速度、织体。通过图表可以看到作品的结构具有组曲的特点，这与作品的舞蹈性、风俗性和场景性有关。但这只是对作品表层曲式结构的认识，通过对音乐参数更细致的分析，将能够发现其更深层的结构组织方式。

一、调性与调性布局分析

根据图表1中调性的分析可知：1、D是开始（A1）和结束部分（A3）的调性，并且也是B4的调性，B4采用了A的调性和B的材料出现，这带有奏鸣曲式调性附和的明显特征。

2、B部分的基本调性是开始部分D调的上方四度调性G，两者是主与下属的调性关系。

3、随后出现的B1、B2、B3部分分别在A、A、F调性上，这三个部分的调性与基本调性有较大的对比，强调了属方向调的离心性和三度关系调的色彩对比性。

4、A1、A2部分分别在E、A调性上，材料虽有回归迹象，但调性仍有一定展开性。

5、A3的调性再现了D，强调的了D在整个作品中的基础地位。

我们把每个调的主音结合在一起研究作品的整体调性布局，所得结果如图表2所示：

这个图表使我们认识到作品调性布局的双重思维：一、表层调性关系是奏鸣曲一般的布局模式：主副部的对比调性、再现时的调性附和等。二、背景深层的调性布局：结构低音的主、属跳进与上方线条的二度下行的结合。

收稿日期：2005-11-15

作者简介：李如春（1974－ ）男，中央音乐学院作曲系2004级博士研究生。研究方向：音乐作品分析。

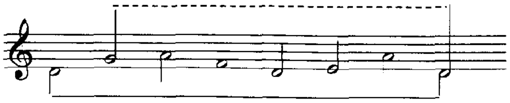
万方数据

材料	引子	A	B	连接	B1	B2
小节	1-14	19-60	63-94	95-104	105-144	147-170
规模	14	42	32	10	40	24
音程	和弦分解	二度级进为主	和弦分解	和弦分解与音阶	特点同B	和弦分解与二度上行结合
调性调式	不确定，导向d调属和声	d自然小调 d旋律小调 D大调 D利第亚	G密克索利第亚	多调叠置，导向A调属和声	A自然大调 D自然大调 A自然大调	A自然大调 D自然大调 A自然大调
和声特点	三度关系和弦	变格进行	变格进行	正格进行	变格进行	全功能进行中段用主和弦持续
曲式结构		再现单三部曲式	乐段与补充		三部五部曲式（回旋性）	再现单三部曲式
节奏特征	均分的四分音符	抑扬格 复附点，附点	扬抑格 节奏的特点同A	均分的四分音符	扬抑格 附点，均分节奏。变奏后的特点是强拍的切分音	扬抑抑格 附点，小节内节奏镜像对称
节拍	2/4	2/4	2/4		2/4	6/8
速度	♩=80c.	♩=80c.	♩=88c.	♩=60c.	♩=108c.	♩=60c.
主要力度	ff-mp-p	pp-p	f-p-f	p-ff	f	p-f,sfp-f的连续对比
织体	旋律、和弦与快速音阶	旋律与节奏和弦	旋律与节奏和弦	旋律、和弦与快速音阶	旋律与节奏和弦	旋律与柱式和弦

材料	B3	B4	A1	A2	假再现(A材料)	连接	A3
小节	173-204	207-238	239-269	270-295	298-310	311-326	329-376
规模	32	32	31	26	12	16	49
音程	和弦分解与级进结合	特点同B3	二度级进为主	大跳后以级进为主	使用A的材料	和弦分解	同A
调性调式	F自然大调 G多利亚 F自然大调	D自然大调	E密克索利第亚	A蓝调音阶	A蓝调音阶	不确定，在D调的属和弦上陈述	D A D
和声特点	正格进行，平行和弦	正格进行，爵士风格低音	正格进行 爵士风格的和声	平行和弦 爵士风格的和声	半音和声	多和弦叠置	持续和弦与空五度
曲式结构	再现单三部曲式	再现单三部曲式	乐段反复与展开	再现单三部曲式	乐句与乐汇群		再现单三部曲式
节奏特征	抑扬格 弱拍节奏来自B2的镜像对称的部分	抑扬格 进行曲的节奏	扬抑格 镜像对称节奏，三连音与即兴性的节奏	扬抑格 同A相似	同A	均分的二分音符	同A
节拍	6/8	4/4	4/4	4/4	2/4	2/4	2/4
速度	♩=80c.	♩=132c.	♩=82c.	♩=108c.	♩=60c.	♩=52c.	♩=82c.
主要力度	p	f	p-f	f-p，sfp	pp	p-mf-f f	Sfp,ff
织体	旋律、副旋律与节奏和弦	旋律、长音与节奏和弦	旋律与节奏和弦	旋律、副旋律与节奏和弦	旋律、模仿与和弦长音伴奏	持续音与和弦长音	旋律、长音和弦与音阶、琶音

图表1

万方数据



图表 2

二、调式与调式具体分析

A 部分的调性为D，使用了4 种调式材料，这已经涉及了作品将要使用的3 种体系的调式。从自然的一直变化到中古调式，最终的多利亚调式实际上带有3 个升号，这与后来A1 和A2 部分的调式音列相同或接近。这也是把它们划做“A”的主要依据之一。作曲家在作品的主题呈示部分频繁地变换调式，预示了作品将要呈现的多样性调式。B 部分使用了单一的密克索利底亚调式与A 部分的多样调式形成简繁的对比关系。

A1 部分使用E 密克索利底亚调式，与A 部分D 利底亚调式使用的音列相同。A2 部分使用了A 蓝调音阶（Blues），此音阶实际是A 同主音大小调的结合，与A1 部分调式的亲缘关系很近，除了多出的两个“蓝音”（降Ⅲ级与降Ⅶ级），两个调式使用同音列。此音阶一直沿用到假再现部分，它是全曲基本调性的属调性，在这里具有“属准备”的功能。

通过上面的材料我们可以看到这首作品采用了三种不同体系的调式：

1、大小调体系，如A 部分有D 自然大调和小调；B1、B2 部分主要为A 自然大调；B4 部分使用D 自然大调。

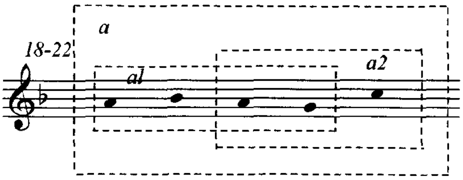
2、中古调式体系，如A 部分有D 利底亚调式；B 部分使用了G 密克索利底亚调式；A1 部分使用E 密克索利底亚调式。

3、爵士乐的调式，如A 部分有短暂的d 旋律小调（也是爵士音乐常用的一种音阶）；A2 部分使用了A 蓝调音阶。

一般来讲，大小调体系与古典风格的音乐联系密切，中古调式与欧洲早期音乐或是欧洲民间音乐的关系更近，而爵士乐的调式明显与流行音乐有关。调式的多样性对作品本身最大的贡献是展示了多种调式音乐的色彩，强化了音乐的造型性与画面感。另外，这显示了作品风格的多元化特征，这也正是作曲家本人最显著的创作特征之一。

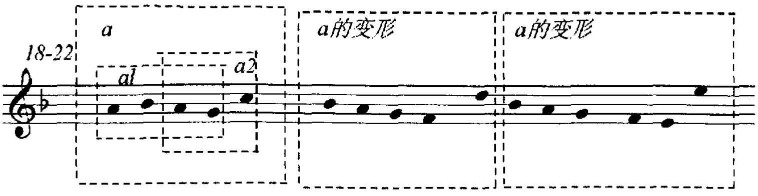
三、动机与材料布局分析

下面再详细分析作品的主要动机和主要动机材料的整体布局。这首作品建立在两个主要动机的基础之上，即a 动机和b 动机。a 出现在A 的开始（18——20）。我们可以去掉其中的重复，提取音高的主要部分：



图表 3

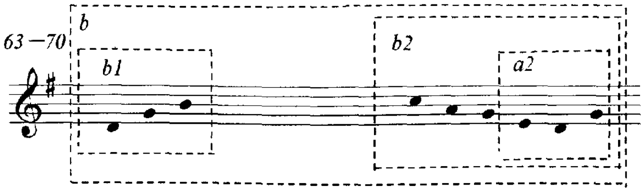
这个5 音动机可以分成两个副动机，级进的a^1，和以四度跳进为特征的a^2。它通过音程扩大和音数增加等技巧发展，如图表4 。



图表 4

万方数据

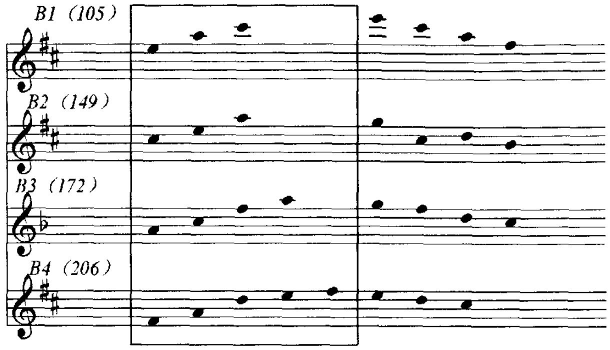
b 动机在 B 部分的开始和乐段结束处（63－70）出现，如图表 5：



图表 5

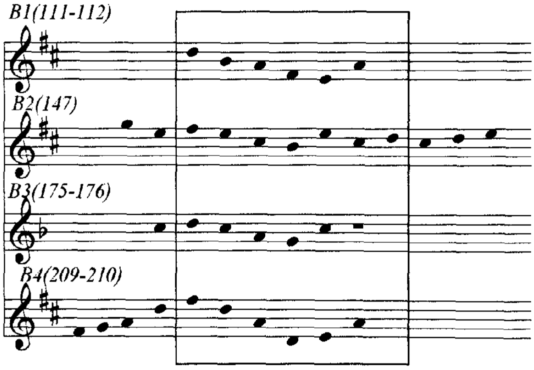
b 动机也可划分两个副动机，b1 以分解和弦为特征；b2 是三度、二度结合的下行，结尾与 a2 重合。从这里我们可以发现两个对比的主题间统一关系的存在。此外 A、B 两部分均采用了相同的节奏和节拍。

b 动机成为 B1、B2、B3 这三个部分的基础材料，并得到展开：先看动机 b1 在全曲中的分布情况，如图表 6：



图表 6

再看动机 b2 的分布情况，如图表 7：



图表 7

在上面的谱例中我们也可以发现：由于动机 a2 包含在 b2 中，使得它也在 B 部分贯穿。A1 和 A2 又以 a 的材料为主发展。A3 是 A 的再现，调性、材料都完全回归。

材料分析显示：

1、A 与 B 的材料是对比统一的关系，A 中的 a2 动机沟通了 A 与 B，并贯穿全曲，对于结构统一的意义十分重大。

2、中间主要使用了 B 的材料发展，B4 后有较大规模的使用 A 中的材料的发展，A3 完全再现了 A 的材料。

从材料的分析来看，材料的设计和布局对于作品接近“奏鸣曲式”有重大的影响。

万方数据

四、和声特点分析

作品在和声方面有如下几个特点：

1、多元和声风格的并存，作品中有既有功能性的和声，也有调式化的进行（如184－196小节）；既有单纯简洁的三和弦，也有复杂的复合和弦叠置（如311－326小节）。

2、突出爵士乐风格的和声。

(1）强调变格的和弦连接。如在呈示部和展开部的开始，和弦连接多用下属与主和弦的交替。这与布鲁斯的典型和弦序列强调变格有关。

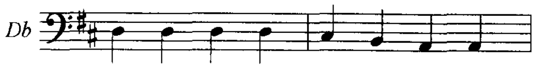
如布鲁斯的典型和弦序列强调变格的进行，见图表8：

I	I	I	I7
IV	IV	I	I
V7	IV	I	I

图表8

(2）雷格泰姆（Ragtime）的和声音型。作品多数部分使用了类似进行曲的雷格泰姆的和声音型。它的特征是强拍演奏低音，弱拍为柱式和弦。

(3）步态低音（Walking Bass）的使用。如B4部分的低音提琴演奏了典型的步态低音，如图表9：



图表9

3、三和弦省略三音的写法在本作品中大量存在，这样能够淡化和弦功能，更好的和调式化的旋律结合，也显示作品的民间音乐风格特征。

五、曲式结构分析

本作品的音乐虽然展开性不强，每一部分都有较大的呈示性并带有组曲的表面特征，但通过对作品调性和材料的细致分析，我们仍可以看到作品深层的曲式结构组织方式采用了奏鸣曲式的构思。曲式结构图如图表10：

	引子	呈示部		连接	展开部		再现部			
	(1-14)	(19-94)		（95-104）	(105-204)		(207-376)			
		主部	副部		阶段1	阶段2	副部	第二展开	连接	主部
材料：		**A**	**B**		**B1B2**	**B3**	**B4**	**A1A2 假再现**		**A3**
		(19-60)	**(63-94)**		**(105-170)**	**(173-204)**	**(207-238)**	**(239-310)**	**(311-326)**	**(329-376)**
调性：		D	G		A	F	D	E A		D

图表10

作品其奏鸣曲式构思与传统奏鸣曲式有以下几点不同：

1、主副部的调性对比回避了主属关系，使两者的调性对比减弱，减小了主、副部的矛盾冲突，动机材料在主副部的贯穿也加强了这一倾向。这预示了整个作品较温和的展开特征。

2、再现时倒装并做了动力性变化，这种写法非常富有特点。副部和主部再现之间还插入了较大的主部主题展开，这是由于展开部中没有采用主部主题，通过这样的手段平衡了两种材料在作品中的分布。

万方数据

3、作品各部分清晰方整的段落，尤其是展开部的呈示性写法也不符合奏鸣曲式惯常做法，看来作曲家只借用了一个奏鸣曲式框架，并不追求其中的"奏鸣性"，作品具有"组曲性"。因此可以看作是具有"奏鸣曲式"与"组曲"结合的边缘曲式。这表明作曲家在构思作品的结构时有双重构思和设计。

六、结 语

总体上看，这部作品显示了作曲家的几个创作倾向：1、艺术应当服务于社会中的某些用途。[2]2("Max' s idea that the arts should serve a useful purpose within society.")首先作品是为了实用的目的而创作的，其次作品技巧洗练，形象鲜明，通俗易懂，这也与服务社会的目的有关。2、横跨几种风格的创作。[3]167 正如前面分析中谈到的不论调性、调式、和声，还是材料和曲式结构，作品都强调了多元技巧的综合，多重构思的融合，跨风格的结合。3、艺术音乐与通俗音乐的结合。这带有"第三派"(Third Stream)的特征。这种倾向从斯特拉文斯基的《拉格泰姆》，兴德米特的《室内乐作品第一号》、米约的《世界之创造》等作品一直到贝里奥的作品《去吧、跳呀》已经显示出来，但这些作品更多的还是"艺术性"，可以看成艺术音乐吸收了通俗音乐的成果。岗瑟·舒勒 (Gunther Schuller)、罗尔夫·里伯曼 (Rolf Riebermann) 和鲁卡斯·福斯(Lukas Foss)是"第三派"的真正代表。[1]257 马斯韦尔的这个作品用管弦乐队和民间色彩浓郁的高地风笛 (Highland Bagpiper) 演奏通俗性作品，作品吸收了"艺术音乐"创作的经验，同样代表了"第三派"的一些特点。虽然马斯韦尔过去常常在自己的作品中引用通俗音乐的主题用于某种批评性的目的，如《武士弥撒》(Missa Super L' homme Arme) 中引用狐步舞的音乐和酒吧间音乐的固定音型来说明弥撒的退化和内在的堕落，但《伴着日出的奥克尼婚礼》这首作品显然不是如此，它的内容是"无忧无虑的模仿了醉酒者，乡村聚会上欢闹的苏格兰斯特拉斯匹舞和轮舞的画面，乐队最终淹没在酒精的狂欢中。"[2]3

参考文献：

[1][美]彼得·斯·汉森 (Peter S.Hansen).二十世纪音乐概论[下][M]. 孟宪福,译.北京：人民音乐出版社，1986.

[2]John Warnaby.Peter Maxwell Davies [EB/OL]http://www.maxopus.com/biograph/warnaby.htm. London, 2005.

[3][英]史密斯·布林德尔(Reginald Smith Brindle).新音乐：1945年以来的先锋派[M].黄枕宇,译.北京：人民音乐出版社,2001.

[4]Stanley Sadie,John Tyrrell.The new grove Dictionary of Music and Musicians[Z].London: Macmillan Publishers Limited, 2001.

[5]姚恒璐.二十世纪作曲技法分析[M].上海：上海音乐出版社. 2000.

[6][美]库斯特卡(S.Kostka).20世纪音乐的素材与技法[M].宋谨,译.北京：人民音乐出版社,2002.

[7]季家锦.20世纪西方作曲技法[M].北京:华乐出版社, 2000.

(责任编辑：李小戈)

(上接第66页)

[7]李岩."新世纪中华乐派"大家谈[J].天籁——天津音乐学院学报,2003(4).

[8]于庆新."新世纪中华乐派"四人谈[J].人民音乐,2003(8).

[9]赵宋光.举起中华乐派的大旗[J]. 人民音乐,2003(3).

[10]赵宋光.邦境邦语五十冬[J].黄钟——武汉音乐学院学报,2006(1).

[11]储望华.读"'新世纪中华乐派'四人谈"之杂感[J].人民音乐,2004(2).

(责任编辑：冯效刚)

万方数据